

287

ARS

ano 16

n. 34

Escritos não publicados de Robert Smithson*

A primeira coleção dos escritos de Robert Smithson (1938-1973) nasceu seis anos após sua morte, editada por sua companheira, Nancy Holt, e desenhada por Sol LeWitt¹. O material veio a lume organizado em três seções, contendo entrevistas e textos redigidos pelo autor entre 1965 e 1973. A primeira seção do livro reunia os escritos publicados em catálogos e revistas de arte estadunidenses. A segunda e terceira partes compilavam transcrições de entrevistas e escritos não publicados, respectivamente. Quase três décadas mais tarde, uma nova versão dos escritos, revisada e expandida, foi editada pelo historiador da arte Jack Flam². Tal coletânea serviu de referência para a tradução que se segue. Escolheu-se verter para o português um pequeno conjunto de textos que, embora não concebido para situações gráficas específicas, é contemporâneo à formulação de conceitos-chave para a compreensão da obra de Smithson, em especial o par dialético *site/non-site*. Em relação à tradução propriamente dita, algumas palavras foram mantidas no original em inglês. Vale aqui lembrar que o uso do termo *site* em inglês é corrente na literatura de arte. Além do mais, as possíveis traduções para o português – sítio, lugar ou local – não contemplam os significados móveis cunhados no conceito de *site*, tampouco trazem à baila as ambiguidades e os jogos de palavras entre *site*, *cite* [citar, mencionar], *sight* [vista, monumento], *sight-seer/ site-seer* [turista, visitante], *seer* [visionário]. Outro caso em que se optou por manter a grafia em inglês é *earthworks* (e, por derivação, *earth art*), termo que Smithson tomou de empréstimo de um livro de ficção científica homônimo, publicado pelo escritor inglês Brian Aldiss em 1965.

As edições mencionadas nos aproximam ao mesmo tempo que nos afastam do papel representado pelos escritos, à medida que simulam uma totalidade ao tipificar e dispor em ordem cronológica o que existia disperso alhures. Em grande parte dos textos, o caráter verbal, visual e material é inseparável: as convenções dos diferentes catálogos e revistas eram incorporadas à textura dos escritos. A semelhança de superfície entre os vizinhos de página de uma mesma publicação era marcada por um extravasamento, traduzida pela disposição para todos os excessos, evidente, por exemplo, no ecletismo das numerosas fontes e citações, ou ainda nas

1. HOLT, Nancy (ed.). **The writings of Robert Smithson:** essays with illustrations. Nova York: New York University Press, 1979.

2. FLAM, Jack (ed.). **Robert Smithson:** the collected writings. Berkeley: University of California Press, 1996.

* Art Students League, Nova York.

bem-humoradas notas de rodapé bacharelescas. O gesto inseria a *matéria impressa* no interior de um regime de circulação e funcionamento de determinadas formas discursivas. Nos escritos de Robert Smithson, o processo artístico de produção e a reflexão sobre esse mesmo procedimento estão indissoluvelmente entrelaçados, intrincados numa espécie de consideração contínua sobre o que pode e o que não pode ser legitimamente expresso em palavras.

PARTE UM

O sistema de megálitos forneceu agora um substituto completo para aquelas funções de sua mente que lhe deram seu senso da ordem racional sustentada do tempo e espaço, sua consciência acendeu a partir de níveis acima daqueles de seu sistema nervoso atual (se o sistema autônomo for dominado pelo passado, o cerebrospectral estende-se em direção ao futuro). Sem os blocos seu senso de realidade encolheu-se a pouco mais do que umas polegadas quadradas de areia debaixo de seus pés.

J. G. Ballard, *Terminal Beach*

Uma vez que estamos livres de pressupostos utilitários tomamos consciência do que J. G. Ballard chama de “*A Paisagem Sintética*”, ou ao que Roland Barthes se refere como “o *simulacro* de objetos”, ou o que Tony Smith chama de “paisagem artificial”, ou o que Jorge Luis Borges chama de “irrealidades visíveis”¹. O que essas quatro pessoas têm em comum²? Não suposições ou crenças de qualquer tipo, mas o mesmo grau de consciência estética³. Para eles o ambiente é codificado em unidades exatas de ordem, além de ser anterior a toda teoria racional; consequentemente, é anterior a todo naturalismo explicativo, à ciência física, à psicologia e também à metafísica⁴. Um exemplo desta codificação ambiental é Stonehenge⁵.

Longe de ser um primitivo Templo Druida, acontece que o Stonehenge de 3500 anos de idade era na verdade um complexo observatório astronômico – de fato, um computador Neolítico, construído para prever eclipses, e para seguir solstícios e equinócios⁶. Seguindo os intervalos de “azimutes extremos” sugeridos por Diodoro, um historiador de cerca de 50 a.C., Gerald S. Hawkins decodificou os ciclos de Stonehenge⁷.

Robert Morris disse que o que mais o interessou quando visitou Stonehenge não foram os trilítos no centro do monumento, mas sim suas franjas em forma de montes⁸. Esta região penumbral que interessou Morris me fez pensar na teoria de “Prime Objects and Replications” de George Kubler⁹. Segundo Kubler, “Os objetos primos assemelham-se aos números primos da ma-

temática porque não se conhece nenhuma regra conclusiva que governe a ocorrência de ambos, embora tal regra possa algum dia ser encontrada”¹⁰. O que Kubler sugere em sua teoria é uma “igualdade” entre o “primo” e a “réplica” que se mantém através da monotonia da “Deriva Histórica”¹¹. Objetos primos não se decompõem, porque como os números primos eles resistem à decomposição por causa de sua origem enigmática, que é o que Morris chama de “unitário”¹². Em suma, o objeto primo é imóvel e amiúde indestrutível¹³. Kubler sustenta que as “construções” constituem a maioria de nossos primos¹⁴. Muito poucos primos sobrevivem, então parece lógico que Morris queira construir a borda anelar de um dos objetos primos mais evidentes do mundo – Stonehenge¹⁵. Uma manifestação da arte de Morris é uma tendência à *amorfosidade* confinada¹⁶.

J. G. Ballard em seu *The Waiting Grounds* revela evidências do enigma primo¹⁷. A ideia do “megálito” aparece em várias histórias de ficção-científica de Ballard, mas em *The Waiting Grounds* encontramos muitas referências a códigos que estão “cinzelados” nos “cinco retângulos de pedra”¹⁸. Eles são “linhas de cifras sem sentido... glifos cuneiformes intrincados... minúsculos símbolos gravados... estranhos símbolos hachurados que pareciam ser numerais”¹⁹. Seriam estes os “milhões de enunciados” de que Kubler fala em referência à “massa de réplicas”²⁰? A linguagem está na raiz desses megálitos, à maneira como a matemática está na raiz da geometria²¹? O verbal precede o material²²? O “ruído da história” é contido pelos megálitos de Ballard²³. O abismo da linguagem apaga os supostos sentidos da história geral e deixa uma “babel” incrível²⁴. Esses retângulos megalíticos são traços da memória de Ballard desse objeto primo elusivo – a Torre de Babel²⁵. Escreve Ballard, “Eu fui até o megálito à minha esquerda e comecei a examinar cuidadosamente as inscrições. Aqui se lê as inscrições:

MINYS-259	DELT*	ARGUS	AD 1874
TYLNYS-413	DELTA	ARGUS	*D 1874
.

Havia menos espaços em branco...”²⁶

Ed Kienholz, pelo que parece, gostaria de acrescentar na sequência desta babel – “O MUNDO” – “um simples retângulo de

concreto"... onde sobre as pessoas pode inscrever algo "estúpido ou obsceno"²⁷.

A Grande Pirâmide seria qualificada como um objeto primo, mas não como um "objeto específico" de Judd²⁸. No entanto, é uma aglomeração de códigos, quebra-cabeças, relógios, teorias tumulares, passagens secretas e matemáticas lacunares²⁹. A Grande Pirâmide não existe em termos de caráter ou de indivíduo, mas como uma "aparência"³⁰. Como Stonehenge, é um computador incrível, baseado em cronologias orbitais e calendários variáveis³¹. O propósito de A Grande Pirâmide foi definido pelos Hebreus séculos atrás – o nome que deram "Urim-middin" = "Medidas-de-Luz", e os Fenícios o chamaram de "Baal-Middon" = "O Senhor das Medidas"³². O grego "Pyra" = "faróis de fogo"³³. "Urim" = "Purim" = "Luzes"³⁴. Em grego torna-se "Pyramidos", "Pyra-mid"³⁵. Um "farol de reflexões", e um "monumento de medição"³⁶.

O objeto primo torna-se o número primo, se visto como "o monumento de medição"³⁷. O número primo apenas se refere a si mesmo ou ao 1 e é de certa maneira como a "coisa em si" Kantiana³⁸. O único primo par é o 2³⁹. A distribuição dos primos em um sistema numérico é irregular⁴⁰. Por exemplo, existem cinco primos entre 100 e 114, mas nenhum entre 114 e 127⁴¹. Desde a prova de Euclides de que os primos são infinitos, tanto matemáticos como alguns artistas têm procurado por essa "regra conclusiva", que determinaria se um número como um objeto é primo ou não⁴². Mas o infinito, como Borges adverte, é uma "Hidra numerosa" e um "monstro do pântano"⁴³.

Alexander Graham Bell (1847-1922), geralmente conhecido como "o inventor do telefone", pode ser visto esteticamente como o primeiro "estruturalista" a lidar com a linguagem de forma concreta⁴⁴. Em 1873, ele traçou sons espaciais sobre vidro esfumaçado com a ajuda de um dispositivo chamado "fonotógrafo" (Scott e Koenig) (1859), o qual era um tipo de oscilógrafo primitivo⁴⁵. Os padrões de fala foram fixados no vidro e chamados por Bell de uma "forma visual"⁴⁶. Tais padrões de fala visíveis são medidos por espectrógrafos⁴⁷. O empilhamento de instantes sucessivos de fala torna possível ler os espectros empilhados e identificar visualmente as sílabas, palavras ou frases⁴⁸. Essa lógica fo-

nética parece ter algo a ver com as estruturas reticuladas de Bell, as quais antecipam R. Buckminster Fuller e Sol LeWitt⁴⁹.

A unidade fundamental de medida do número e do objeto primos é o módulo⁵⁰. O sistema reticular tetraédrico de Bell foi usado em “pipas” para fazer testes de voo⁵¹. Ele também construiu uma torre extraordinária que foi feita de unidades tetraédricas prefabricadas, produzidas em massa de modo estandardizado⁵². Um objeto primo perfeito pode ser visto em seu posto de observação tipo-pirâmide⁵³. A partir deste simples abrigo de madeira ele supervisionaria seus experimentos aerodinâmicos⁵⁴.

Parece haver paralelos entre a cibernetização e o mundo da Pirâmide⁵⁵. A lógica por trás das “máquinas pensantes” com seus “sistemas nervosos artificiais” tem uma complexidade rígida, que em um nível estético se assemelha às estruturas funerárias tumulares do antigo Egito⁵⁶. Os hieróglifos do *Livro dos Mortos* são semelhantes aos símbolos de circuitos de bancos de memória de computador ou “canais codificados”⁵⁷. Talvez pudéssemos chamar de uma máquina de computar – uma “múmia elétrica” – *o meio é a múmia*⁵⁸. Todo o conteúdo é removido da “memória” de um autômato e transformado em uma “forma” ou “objeto”⁵⁹. A múmia como o autômato tem memórias vacantes, que rememoram vazios de sentido⁶⁰.

Tanto a cibernética quanto o ritual Egípcio parecem estar contribuindo para o que Erwin Panofsky chama de “...a memória coletiva da humanidade, em grego, *threnoi*, e as *conclamations Romanas*”. (Ver: *Tomb Sculpture: Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*⁶¹.) Os números binários estão em computadores transferidos para células de memória magnética, e então embalados em camadas ordenadas; eles formam uma elegia silenciosa⁶². Centenas de milhares de células irão caber em menos de um pé cúbico de espaço⁶³. As memórias repassam por grupos de código de computador padrão da mesma forma que os trenos dos hieróglifos repassam pela escultura funerária Egípcia⁶⁴. A inteligência simulada fabrica “memórias” que não estão mortas nem vivas; tal informação codificada finge a possibilidade da imortalidade⁶⁵.

Parece que a tendência à “comunicação tumular” ainda está conosco, mesmo que seu processo seja aparentemente invisível⁶⁶. A arte não apenas comunica através do espaço, mas também atra-

vés do tempo⁶⁷. As categorias “formais” do “modernismo” deixaram escapar esse fato⁶⁸. As preocupações racionais com o cubismo ou o retorno ao impressionismo por meio da “pintura de campos de cor” forçam a arte à “história do gosto”⁶⁹. A mente bem como o olho pertencem à arte⁷⁰. Falar constantemente “sobre a visão” é um problema linguístico, não um problema visual⁷¹. Todos os conceitos abstratos são *cegos*, porque não se referem a algo que já foi visto⁷². O “visual” tem sua origem no enigma de ordem cega – que é, em uma palavra, a *linguagem*⁷³. A arte que depende apenas da retina do olho é cortada deste reservatório ou paradigma da memória⁷⁴. Quando a arte e a memória se combinam, tornamo-nos conscientes da *sintaxe* da comunicação⁷⁵.

NOTAS

1. Outras estórias por J. G. Ballard: *The Wind From Nowhere*, *The Drowned World*, *Billemium* e *The Voices of Time*. “Se existe tal coisa como prova crítica”, diz Roland Barthes, “ela não repousa na capacidade de descobrir o trabalho sob consideração mas, ao contrário, de cobri-lo o mais completamente possível com nossa própria linguagem”. Tony Smith faz “vazios no espaço” que são “provavelmente malignos”. Jorge Luis Borges é, de acordo com Anthony Kerrigan, “sedentamente atrevido a ponto de ir além de um mestre Maneirista como James Joyce”.
2. “essas quatro pessoas” – esboçadas a partir do Grande Número 4 *in abstracto* com especial atenção à Doutrina dos Quatro Humores (Barthes = Sanguíneo... Ballard = fleumático... Smith = colérico... Borges = melancólico).
3. “o mesmo grau” – perto de zero.
4. Fenomenologia. A realidade é enigmática-inexplicável-perplexa...
5. Em 1740, o Dr. William Stukeley descobriu o côvado druida, uma distância de 20.8.
6. O druidismo era o sistema religioso e filosófico dos Druidas.
7. Diodoro, também grafado Diódoto, morreu na casa de Cícero, 59 d.C.
8. Robert Morris é o autor de:

Insatisfações

17/7/62 5:30 P.M.

“Que tudo relevante não será registrado.”

9. “A região penumbral” – conhecida como “túmulos” – três tipos “côncavo”, “sino” e “disco”.
10. George Kubler recolhe novos lampejos em campos como a antropologia e a linguística e substitui a noção de estilo pela ideia de uma sucessão de obras distribuídas no tempo como versões reconhecíveis primevas e tardias da mesma ação. (A quarta capa do livro.)
11. “que se mantém através da monotonia” 5 Tipos de Monotonia: 1. torpor da televisão. 2. pensamento enlameado. 3. discussões sobre “discos voadores”. 4. trajetos falsos e repetições sufocantes. 5. hipertrofia do detalhe.
12. “decomposição” – de acordo com *Field Geology* de Lahee – “declínio/ rápido escoamento/ suave lamas/ turbidez corrente/ residual depósitos/ neve derretida/ fino sedimento/ salobro águas fósseis/ glaciofluviátil deslizamento/ vulcânico erupções/ pântano camas/ lava fluxo/ plútons discordantes”.
13. “imóvel” – ver o estudo de Victor Brombert sobre Flaubert, *Salammbô: An Epic of Immobility* – The Hudson Review, primavera de 1966.
14. Os milhares de slides coloridos (arquitetura, escultura, pintura) de Ad Reinhardt agenciam os “primos” e as “réplicas” no contexto de suas próprias categorias (narizes, olhos, pés, umbigos e descabeçados).
15. “a borda anelar” – *A Project for Earth and Sod*.
16. “tendência à *amorfosidade* confinada” – A borda anelar de Morris pressiona o solo. Seu outro trabalho também revela essa cinestesia de imersão. Uma sensação maciça puxa a visão para baixo. As massas salientes de suas formas evitam qualquer referência a chassis ou suportes estruturais. Os cantos chanfrados de Morris quebram o ângulo duro. Sua morfologia se submete a uma pressão mental esmagadora.
17. “enigma” – uma paisagem atarácica.
18. “ficção-científica” também chamada de “fato-científico”.
19. Números esgotados: um... bocejo... dois... bocejo... três... bocejo... quatro... bocejo... cinco... bocejo.
20. A noção de “irregularidade metronômica” de Eva Hesse e suas obras de mesmo nome evocam o compasso perdido de “milhões de enunciados”.
21. NÃO e SIM.
22. SIM e NÃO.
23. “ruído” – não dá satisfação ao ouvinte, a menos que seja regularizado.
24. “supostos sentidos” – a usurpação da tradição e a degradação do mito. T. S. Eliot é associado com Jackson Pollock em “Jackson Pollock and the Modern Tradition”, de William Rabin. *Artforum*, fevereiro de 1967. “Os mitos são mais fáceis de compreender do que a nova e original arte abstrata...” T. S. Eliot é usado como uma arma contra “mitos” pelo Sr. Rubin, apesar de Eliot ter baseado *The Wast Land* na lenda do Graal e em mitos da vegetação.
25. “A Torre de Babel” – “Esses peregrinos digladiavam-se nos corredores estreitos, proferiam obscuras maldições, estrangulavam-se

nas escadas divinas, atiravam os livros enganosos no fundo dos túneis...” Borges.

26. Nos muros da Babel de Ballard.
27. “...para ser construído em Hope, Idaho.”
28. “de Judd” – “A ogiva será acoplada à posição de disparo” – refere-se a um objeto “couraçado” por Lee Bontecou. *Arts*, abril de 1965.
29. “Lacunar” – Ver *Lacunary Films*, Monique Wittig, em *New Statesman*, 15 de julho de 1966.
30. “A Grande Pirâmide” – dito estar “envolto nas brumas da remota antiguidade”.
31. “calendários variáveis” – fadiga temporal.
32. Deriva linguística.
33. Idem.
34. Idem.
35. Idem.
36. Idem.
37. *Tabela dos números primos de 1 a 1000*.
38. “‘coisa em si’ Kantiana” – No ensaio de Max Born, “Symbols and Reality”, ele nos diz que “a ‘coisa em si’ Kantiana ou o dogma de Lenin são insatisfatórios porque violam o princípio de decidibilidade”.
39. “2” – A Fatalidade Ambidestra. O Terrível Duplo. A Dualidade Mortal. O Abismo Enantiomórfico. “Porque o Turpente era um Boojum, percebe.” Lewis Carroll.
40. “A irregularidade persiste e se torna ainda mais desconcertante quando nós penetramos profundamente na sequência natural dos números”, diz Tobias Dantzig, em *Number: The Language of Science*.
41. Objetos primos também nos levam a poços sem fundo e séries bizarras.
42. Pierre Fermat (1601-1665) afirmou que poderia provar esse “mistério mais recôndito do número”, mas não tinha espaço suficiente “na margem desta página” para tanto.
43. Desde que permaneçamos dentro do escopo do “cinestésico”, da “empatia” e da “gestalt” – nenhuma advertência é necessária. Para permanecermos seguros da “infinitude” devemos “ver através de suas entranhas”.
44. Definir Bell pela “atividade estruturalista” de Roland Barthes – “...pela manifestação controlada de certas unidades e certas associações dessas unidades”. *Partisan Review*, inverno de 1967.
45. Ver Seção 3, “Speech Representation of the Frequency-Time Plane”, em *On Human Communication*, de Colin Cherry.
46. “Quando nós falamos uns com os outros não transmitimos nossos pensamentos. Nós transmitimos sinais físicos...”, Colin Cherry. *The Thought-Word-Thing-Triangle*, de Ogden e I. A. Richards (*Meaning of Meaning*), poderia ser associado aos módulos tetraédricos de Bell.
47. Pode-se ler as “esculturas” de Carl Andre e “olhar” para seus “poemas”.

48. A invenção de Bell do telefone não está relacionada à “literatura” ou à “escultura”, mas é um dispositivo que nos faz conscientes da origem da forma prima (número + objeto).
49. “Lógica fonética” – Condicionado pelo “ouvido”, talvez mais do que pelo “olho”. A música é importante para LeWitt. Claude Lévi-Strauss diz que o ato de escutar uma obra musical imobiliza a passagem do tempo. Abertura a *le cru et le cuit*. (Yale French Studies, *Structuralism*.)
50. *Tipos de Módulos* de acordo com Konrad Wachsmann: material, desempenho, geometria, manipulação, estrutural, elemento, conjunto, componente, tolerância, instalação fixa, planejamento. As definições de cada módulo podem ser encontradas em seu livro *The Turning Point of Building*.
51. As “Pipas” de Bell estão voando “Triângulos Pensamento-Palavra-Coisa”.
52. Ele construiu a torre para o “deleite de seus convidados”.
53. Robert Morris disse que não gostaria de “viver” em seu trabalho.
54. Dentro de seu “simples abrigo de madeira”, Alexander Graham Bell revive a vida de um Faraó.
55. “A ‘cibernetização’ lembra as estátuas de Dédalo ou os tripodes feitos por Hefesto.” – Michael Harrington, *The Accidental Century*.
56. “Os Egípcios dizem que suas casas são apenas hospedarias e seus túmulos suas casas” (Diodoro).
57. “Hieróglifos. Língua dos antigos Egípcios, inventada pelos sacerdotes para ocultar seus segredos vergonhosos. ‘Pense! Há pessoas que entendem hieróglifos! Mas, afinal, a coisa toda pode ser um embuste’.” *Dicionário das Ideias Feitas*, de Flaubert.
58. A substância é excluída.
59. Um sistema de módulos geométricos encerra a múmia e o autômato. Detalhes “realistas” permanecem, mas todos de maneira alguma naturalistas. Em ambas as formas o conflito intencional e a diferenciação tornam-se passivos e inertes. Não há sugestão de “ação” vitalista, nenhum sinal de energia exercido. O corpo se torna uma “forma” regular ou tende a isto.
60. Tanto a múmia como o autômato excluem todo o tempo e o movimento autocentrados.
61. A Arte Tumular está sempre entre o abstrato, que é claro e simples, e o decadente, que é intrincado e recôndito.
62. Procure “elegia” no dicionário, isto lhe dará muitas ideias.
63. “O isomorfo nunca esquece” (Antigo Provérbio Havaiano).
64. Uma linguagem de retículas: pontos, linhas e planos.
65. “...no futuro o repetirão até a vertigem” (Borges).
66. A arte e a “mídia” Americana conforme reveladas pelo ambiente urbano, como a arte monumental Egípcia, excluem qualquer sugestão da morte. Contudo, ambas são “pseudo-eventos fossilizados” e inteiramente funerárias. Os remanescentes da cultura Cristã expressos em nossos “cemi-

térios” pastorais não têm nada a ver com nossos túmulos invisíveis. A morte é tratada pelo Americano de uma maneira “Barroca” ou “Gótica”. Sempre no passado. A morte nunca está em seu futuro.

-
67. A necessidade de certos “escultores” verem seu trabalho como um “todo” os leva para fora do “tempo” e não dissolve suas consciências. Qualquer arte que sugira movimento é “plástica” e sujeita à decadência.
 68. As antigas categorias racionais deveriam ser substituídas por categorias irracionais.
 69. Tanto o cubismo quanto o impressionismo são os derradeiros produtos da arte racional.
 70. Uma mente precisa desprovida de razão.
 71. [As notas restantes foram perdidas ou nunca concluídas. Há dois rascunhos deste ensaio. O que aparece aqui é a versão revisada, a qual inclui o texto e as notas até a de número 25. As notas de 60 a 70 são do primeiro rascunho. – nota do editor.]

PROPOSTA PARA *EARTHWORKS* E MARCOS A SEREM CONSTRUÍDOS NAS FRANJAS DO TERMINAL AÉREO REGIONAL DE FORTH WORTH-DALLAS (1966-67)

1. Áreas próximas ou em “zonas desimpedidas” a serem desenvolvidas por quatro artistas reconhecidos: Robert Morris, Carl Andre, Sol LeWitt e Robert Smithson. Antes de iniciar qualquer grande construção no edifício do terminal aéreo, os artistas acima irão chamar a atenção para as franjas do projeto como um todo utilizando um terreno aparentemente inutilizável de quatro maneiras diferentes. Robert Morris construirá um monte de terra circular. Carl Andre produzirá uma cratera com a ajuda de um explosivo. Sol LeWitt contratará alguém para enterrar um cubo de concreto. Robert Smithson terá construído uma série de sete pavimentos de asfalto quadrados.

2. O objetivo desta proposta é “programar” a paisagem e definir os limites do *site* do terminal aéreo de uma nova maneira. Tal projeto abriria um precedente e criaria uma abordagem original para a estética do paisagismo aeroportuário. Todos estes trabalhos estarão rente ao nível do solo (sendo o mais alto de 3 pés). Robert Smithson e Robert Morris construirão formas que serão visíveis das aeronaves enquanto decolam e aterrizam. Sol LeWitt e Carl Andre apresentarão trabalhos que irão lidar com o “*sub-site*”, e existir como marcos subterrâneos.

3. A fim de comunicar este desenvolvimento, uma mostra com os 4 artistas ocorrerá na Galeria Dwan, 29 West 57th Street, Nova York, em conjunto com o processo real que estará acontecendo no *site*. Esta mostra ocorrerá em setembro de 1967. Um mapa do *site* será ampliado de modo a ajustar-se ao piso da galeria (digamos 20' x 10'). Modelos construídos em escala serão dispostos sobre o mapa. Fotografias do processo de construção poderiam ser exibidas em outra sala da galeria.

4. A Galeria Dwan fornecerá:

1. Trabalhos de arte
2. Custeio dos materiais

3. Anúncios para o projeto

4. O espaço inteiro da galeria para o mapa e os modelos

5. A Tippetts-Abbett-McCarthy-Stratton fornecerá:

1. Terrenos para os projetos

2. Equipamentos e mão-de-obra para os artistas

3. Transporte de e para o *site* aos artistas

6. As especificações a seguir são dadas pelos artistas participantes:

ROBERT MORRIS

“Projeto para ser Feito de Terra”

Secção transversal da elevação: terra compactada de forma trapezoidal, 6 pés na base, lados inclinados aproximadamente 45°, altura 3 pés. Gramado.

CARL ANDRE

“Proposta para uma Explosão”

Um empreiteiro qualificado é contratado para colocar e ajustar o detonador de uma carga explosiva suficiente para produzir uma cratera de 12 polegadas de profundidade e 144 polegadas de diâmetro. A carga é detonada pelo escultor Carl Andre.

SOL LEWITT

“Proposta para Projeto de Terra”

Encerrar um cubo de madeira de 6 polegadas contendo alguma coisa em um cubo de cimento de 18 polegadas e enterrá-lo em algum lugar da extensão do Terreno. O ponto preciso não seria designado – mas apenas que está em algum lugar dentro da área e 3 metros enterrado. Eu enviaria o cubo de madeira de 6 polegadas à companhia de cimento aqui ou no *site* (se for o Texas).

ROBERT SMITHSON

“Proposta para Sete Pavimentos Aéreos”

Medir uma linha de 81 pés de terra granulosa. Medir sete quadrados alinhados ao longo de todo o comprimento desta linha (3 pés quadrados, 5 pés quadrados, 7 pés quadrados, 11 pés quadrados, 13 pés quadrados, 15 pés quadrados), deixando entre cada quadrado um intervalo de 3 pés. Os quadrados devem ser feitos de pavimentação asfáltica com 16 polegadas de espessura – 8 polegadas acima do solo e 8 polegadas abaixo do solo.

Robert Smithson

(tradução de Antônio Ewbank

e Liliane Benetti)

Escritos não publicados de

Robert Smithson

VEJA OS MONUMENTOS DE PASSAIC NOVA JERSEY (1967)

O que você pode encontrar em Passaic que
não pode encontrar em Paris, Londres ou Roma? Descubra
por si mesmo. Descubra (se você se atreve)
o rio Passaic de tirar o fôlego e os
monumentos eternos em seus bancos encantados.
Viaje no conforto de um carro alugado para a terra
que o tempo esqueceu. A poucos minutos de N.Y.C.
Robert Smithson irá guiá-lo através
desta fabulosa série de *sites*... e não
se esqueça de sua câmera. Mapas especiais acompanham
cada tour. Para mais informações visite a
GALERIA DWAN, 29 West 57th Street.

SITES E LOCALIZAÇÕES (1968)*A. Localizações*

1. Uma coisa em ou sobre a qual algo é posto.
2. Ambiente no tempo e no espaço, pano de fundo ou arredores. Os arredores físicos reais ou cenários quer reais como um jardim, quer artificiais.

B. Localizações Vazias ou Abstratas, i.e. o oposto de um "happening"

1. Paisagens sem o olhar da história.
2. Edifícios (fábricas suburbanas, interiores e exteriores retilíneos) sólidos, superfícies impenetráveis.
3. Lugares convencionais que parecem ser de um tempo futuro.
4. Parques industriais sem indústria, novas galerias e museus sem pintura e escultura, estacionamentos sem carros, shopping centers sem mercadorias, prédios de escritórios sem atividades de negócio.

SEM-TÍTULO (DADOS DO SITE) (1968)

Os seguintes “dados-do-site” são uma tentativa de localizar significados “estruturais” observando os *sites* construídos dentro dos limites de uma espécie de antropologia abstrata. Cada *site* deve suportar-se por inteiro como “o objeto crítico em grau zero, um *site* vazio mas eternamente aberto à significação” (Roland Barthes – *On Racine*). Deverá ser descrito como cada *site* diz respeito à arte de acordo com seus limites físicos. As definições são aparentes em vez de reais, ou se pode dizer “aparências reconstruídas”.

DESENVOLVIMENTOS RECENTES DO SITE

1. O apartamento urbano
 2. O estúdio ou *loft* do artista
 3. A casa suburbana
 4. A galeria de arte (desde o final dos anos 1950)
 5. O museu de arte (moderno)
 6. O edifício de escritórios urbano
 7. O *site* industrial
 - a. Barragens e vertedouros
 - b. Centrais elétricas
 - c. Controle de inundações e trabalhos de irrigação
 - d. Túneis, pontes, estradas e estacionamentos
 - e. Terminais aéreos
-
1. *O apartamento urbano.* A configuração do quarto é aleatória e em grande parte determinada por quadros e janelas. Como um lugar residencial, tem a sua origem no século XIX. Dentro desta residência o ocupante tenta “viver” de acordo com o mito do individualismo. Ele decora-o com traços da memória da noção de “natureza” e “razão” do século XIX. Para ele a “pintura” não é uma categoria linguística, mas algo pessoal, íntimo e privado. A “pintura” é a sua falsa janela que remonta ao “impressionismo”.
 2. *O estúdio ou loft do artista.* É uma mutação do apartamento urbano. A palavra estúdio implica algum tipo de artesanato

(um lugar onde pincéis, tintas e telas são usados). O *loft* tem menos significado racional do que o estúdio. Os melhores artistas do final dos anos 1960 achavam que não valia a pena manter o mito do artesanato. Fazer pinturas por razões íntimas já não motiva esses artistas. O artista tende a uma visão mais pública ou corporativa.

3. *A casa suburbana*. Débeis noções do impressionismo na melhor das hipóteses ou, na pior, noções brutais de “cenário”. Gramados cercam residências rústicas, pastorais ou em forma de celeiro. Jardins não imaginativos.
4. *A galeria de arte (desde o final dos anos 1950)*. Conforma-se ao *site* arquetípico do teatro trágico na maioria dos casos. A Câmara Interna = Sala de Vendas. Antecâmara = Escritório da Secretária. Espaço Exterior = Espaço de Exposição. Configuração de sala hierárquica inconsciente.
5. *O museu de arte (moderno)*. Atração turística. Alguns curadores realizam proezas públicas e promovem a arte através da mídia de massa. Aprimora a mente da maioria, arruína a mente de poucos. Pinturas agigantadas e esculturas agigantadas causam deslocamentos interessantes de escala, alterando assim o significado interior do museu. O museu substitui a igreja.
6. *O edifício de escritórios urbano*. A arte às vezes é colocada nos *lobbies* dos edifícios de escritórios. A arte é usada como um “ponto de cor” ou para “dar alívio”. Os mitos linguísticos têm a ver principalmente com “negócios” – “ir direto ao ponto” é frequentemente invocado. Sol LeWitt gosta de exteriores de escritório em zigurate. Eles dão a aparência de ser “inertes” e “terrestres”. Todos amam o Edifício Seagram e odeiam o Edifício Pan-Am.

Desenhando um diagrama, uma planta baixa de uma casa, um plano da rua para a localização de um *site*, ou um mapa topográfico, desenha-se uma “imagem bidimensional lógica”. Uma “imagem lógica” difere de uma imagem natural ou realista na medida em que raramente se parece com a coisa que representa. É uma *analogia* ou *metáfora* bidimensional – A é Z.

O *Non-Site* (*an indoor earthwork*)* é uma imagem lógica tridimensional que é *abstrata*, mas *representa* um *site* real em N.J. (As Planícies de Pine Barrens.) É por meio desta metáfora tridimensional que um *site* pode representar outro *site* que não se assemelha a ele – logo, o *Non-Site*. Compreender essa linguagem de *sites* é apreciar a metáfora entre a construção sintática e o complexo de ideias, deixando que a primeira funcione como uma imagem tridimensional que não se parece com uma imagem. A “arte expressiva” evita o problema da lógica; portanto, não é verdadeiramente abstrata. Uma intuição lógica pode se desenvolver em um inteiramente “novo sentido de metáfora” livre de conteúdo expressivo natural ou realista. Entre o *site real* em Pine Barrens e o *Non-Site* em si existe um espaço de significação metafórica. Pode ser que “viajar” neste espaço seja uma vasta metáfora. Tudo entre os dois *sites* poderia se tornar material metafórico físico desprovido de significados naturais e suposições realistas. Digamos que se parte para uma viagem fictícia caso se decida ir ao *site* do *Non-Site*. A “viagem” torna-se inventada, concebida, artificial; portanto, pode-se chamá-la de não-viagem para um *site* a partir de um *Non-site*. Uma vez que se chega ao “aeródromo”, descobre-se que ele é fabricado em forma de hexágono, e que mapeei este *site* em termos de fronteiras estéticas em vez de fronteiras políticas ou económicas (31 subdivisões – ver mapa).

Essa pequena teoria é preliminar e pode ser abandonada a qualquer momento. Teorias como coisas também são abandonadas. Que as teorias sejam eternas é duvidoso. As teorias desaparecidas compõem os estratos de muitos livros esquecidos.

* *Non-Site #1*. Smithson mudou o título deste texto, que inicialmente era “Some Notes on Non-Sites”. Ele foi parcialmente citado por Lawrence Alloway em “Introduction”, *Direction 1: Options*, Milwaukee Art Center, 1979, p. 6.

NON-SITE NÚMERO 2 (1968)**Robert Smithson****(tradução de Antônio Ewbank****e Liliane Benetti)**

Escritos não publicados de

Robert Smithson

(baseado no Mapa Quadrangular de Weehawken Nova Jersey-Nova York Série 7.5 Minutos – *topográfico*)

1. 12 Divisões do Mapa das plataformas triangulares

2. 12 Divisões Menores Centrais cercam “um pântano” entre o córrego de Moonachie e o córrego de Bashes. Eu o chamo de – *O Polo Entrópico* – onde convergem todos os 12 pontos.

3. *Os Graus de Entropia*

1. A Divisão do Langor	entre	90°	e	60°
2. A Divisão do Comatoso	entre	60°	e	30°
3. A Divisão da Indiferença	entre	30°	e	0°
4. A Divisão da Apatia	entre	0°	e	30°
5. A Divisão do Torpor	entre	30°	e	60°
6. A Divisão do Estupor	entre	60°	e	90°
7. A Divisão da Letargia	entre	90°	e	120°
8. A Divisão da Fadiga	entre	120°	e	150°
9. A Divisão do Tédio	entre	150°	e	180°
10. A Divisão da Lassitude	entre	180°	e	150°
11. A Divisão do Esquecimento	entre	150°	e	120°
12. A Divisão do Ócio	entre	120°	e	90°

Se você ler essa revista quadrada o tempo suficiente, logo encontrará uma circularidade que se espalha em um mapa desprovido de destinos, mas com massas de terra de impressão (chamadas de crítica) e pequenos oceanos com ângulos retos (chamados de fotografias). Sua encadernação é um eixo, e sua capa, hemisférios de papel. Volte-se para qualquer página entre esses hemisférios e você, como Gulliver e Ulisses, será transportado para um mundo de ardis e maravilhas. O eixo divide-se em um abismo em suas mãos, assim você começa suas viagens estando imediatamente perdido. Nesta revista está uma série de páginas que se abrem em terrenos duplos, porque “sempre vemos duas páginas de uma vez” (Michel Butor). Escrevendo digressões em estratos, torna-se uma linguagem enterrada.

Olhe para qualquer fotografia em preto e branco nestas páginas separada de seu título ou legenda e ela se torna um mapa com longitudes emaranhadas e latitudes deslocadas. As profundezas oceânicas nesses mapas submergem os continentes da prosa. Equadores vertem sobre as margens do pensamento deslocado. Onde começam esses mapas? Nenhum lugar. Distâncias são medidas em graus de desordem. Leste, Norte, Oeste e Sul estão desconjuntados nas regiões confusas do topo, pé, direita e esquerda. Colunas de tipos afundam na alvura do papel. Zonas árticas cercam grupos isolados de significado. A borda de qualquer parágrafo é ameaçada pelas margens de outra era glacial. Espaços de branca neve cortam glaciares em camadas de palavras. Aqui os mapas não têm direção porque estão dispersos de capa a capa. Mapas dentro de mapas são vistos onde nenhum mapa é suposto estar.

Os depósitos de escrita afetam as características topográficas das fotografias. A deriva crítica continental funde-se e afunda em diferentes mares fotográficos. Pântanos de “ismos” desenvolvem-se ao redor de reproduções de arte, recifes de coral de “forma” acumulam-se ao redor das montanhas de Cézanne, dunas de palavras são sopradas sobre as fotos da Escola do Rio Hudson, uma corrente de conceitos varre uma reprodução anônima de escultura, detalhes de pinturas destacam-se de fluxos de lava intelectual. A topografia da arte em uma revista é criticada e clivada sob a pressão de milhas

Robert Smithson**(tradução de Antônio Ewbank****e Liliane Benetti)**

Escritos não publicados de

Robert Smithson

de razão, exame e estudo. Nos vales do inquérito traços de arte aparecem e desaparecem em tempestades de areia de controvérsia. A fadiga estética nos supera no deserto crítico. A distribuição assimétrica dos “movimentos de arte” está apta a fragmentar-se em ilhas flutuantes em oceanos sem fundo. Miragens precisas conduzem-nos ao fim da cor, da linha e da forma.

DE FORA A FORA NO PAÍS EXISTEM MUITAS ÁREAS DE MINERAÇÃO, JAZIDAS EM DESUSO E LAGOS E RIOS POLUÍDOS. UMA SOLUÇÃO PRÁTICA PARA A UTILIZAÇÃO DE TAIS LUGARES DEVASTADOS SERIA A RECICLAGEM DE TERRA E ÁGUA EM TERMOS DE “EARTH ART”. RECENTEMENTE, QUANDO ESTIVE NA HOLANDA, EU TRABALHEI EM UMA JAZIDA DE AREIA CUJA REVITALIZAÇÃO ESTAVA PLANEJADA. OS HOLANDESES SÃO ESPECIALMENTE CONSCIENTES DA PAISAGEM FÍSICA. UMA DIALÉTICA ENTRE A RECUPERAÇÃO DE TERRAS E O USO DA MINERAÇÃO DEVE SER ESTABELECIDO. O ARTISTA E O MINEIRO DEVEM TORNAR-SE CONSCIENTES DE SI MESMOS COMO AGENTES NATURAIS. COM EFEITO, ISSO SE ESTENDE A TODOS OS TIPOS DE MINERAÇÃO E CONSTRUÇÃO. QUANDO O MINEIRO OU O CONSTRUTOR PERDE DE VISTA O QUE ESTÁ FAZENDO POR MEIO DE ABSTRAÇÕES DA TECNOLOGIA ELE PRATICAMENTE NÃO CONSEGUE LIDAR COM A NECESSIDADE. O MUNDO PRECISA DE CARVÃO E RODOVIAS, MAS NÃO PRECISAMOS DOS RESULTADOS DA MINERAÇÃO A CÉU ABERTO OU DE TRUSTES RODOVIÁRIOS. A ECONOMIA, QUANDO ABSTRAÍDA DO MUNDO, É CEGA AOS PROCESSOS NATURAIS. A ARTE PODE SE TORNAR UM RECURSO QUE FAZ A MEDIAÇÃO ENTRE O ECOLOGISTA E O INDUSTRIAL. A ECOLOGIA E A INDÚSTRIA NÃO SÃO RUAS DE MÃO ÚNICA, DE PREFERÊNCIA DEVEM SER CRUZAMENTOS. A ARTE PODE AJUDAR A FORNECER A NECESSÁRIA DIALÉTICA ENTRE ELAS. UMA LIÇÃO PODE SER APRENDIDA DAS HABITAÇÕES RUPESTRES INDÍGENAS E DOS MONTES DE *EARTHWORKS*. AQUI VEMOS A NATUREZA E A NECESSIDADE ASSOCIADAS.

CARTA A JOHN DIXON (1972)**Robert Smithson****(tradução de Antônio Ewbank
e Liliane Benetti)**

799 Greenwish Street
Nova York, Nova York 10014
13 de março de 1972

Escritos não publicados de
Robert Smithson

Sr. John Dixon
Progressive Architecture
Reinhold Publishing Corporation
600 Summer Street
Stamford
Connecticut 06904

Caro Sr. Dixon:

Aqui está uma lista de tópicos para a discussão no Museu de Boston em 4 de abril:

1. A reciclagem de massas de terra em desuso tais como minas a céu aberto e jazidas em termos de *earth art*.
2. Exposições de Museu descentralizadas – trabalhos não confinados por galerias ou parques.
3. Trabalhos de arte como um desenvolvimento contínuo em vez de produtos acabados.
4. A arte e a ecologia vistas em termos de problemas sociais em vez de estéticos.
5. A relação entre agricultura e *earth art*.
6. A alternativa ao “Centro Cultural” – a arte não-transportável construída para locais não-neutros.
7. Alterando visões da natureza. A natureza como uma dialética física em vez de uma condição representacional. O fim da pintura de paisagem e os limites do idealismo.

Eu estou certo de que no decurso da discussão outras coisas surgirão. Estou ansioso para o conhecer. Irei trazer alguns slides do meu projeto Holandês. Ver *Arts*, novembro de 1971.

Atenciosamente,

Proposta para a recuperação de um *site* de mineração a céu aberto em termos de *Earth Art* e sua relação com a Conferência sobre Arte-Educação da Universidade Estadual de Ohio.

Um trecho de 1000 hectares no Egypt Valley a sudeste de Ohio na região de mineração a céu aberto foi planejado para uma área de recreação pela Companhia Hanna Coal. A área tal como existe hoje está nos estágios iniciais de recuperação – nivelamento e plantio. Eu fiz uma proposta direta por escrito ao Presidente da Hanna Coal, Sr. Ralph Hatch, advogando pela encomenda de uma “escultura de terra” como parte do programa de recuperação. Tal trabalho existiria como um exemplo concreto de como a arte pode se inserir no processo social e educacional ao mesmo tempo. A Universidade Estadual de Ohio está planejando uma conferência internacional sobre novas abordagens para a arte-educação entre 2 e 8 de abril de 1973. Nossa consciência ecológica indica que a produção industrial não pode mais permanecer cega à paisagem visual. O artista, o ecologista e o industrial devem desenvolver-se em *relação* uns aos outros, em vez de continuarem a trabalhar e a produzir isoladamente. Os valores visuais da paisagem têm sido tradicionalmente o domínio daqueles envolvidos com as artes. Contudo, a arte, a ecologia e a indústria tal como existem hoje são em sua maioria abstraídas de realidades físicas de paisagens ou *sites* específicos. Nossa visão de mundo foi no passado condicionada pela pintura e pela escrita. Hoje, os filmes, a fotografia e a televisão condicionam nossas percepções e comportamento social. O ecologista tende a ver a paisagem em termos do passado, enquanto a maioria dos industriais não vê absolutamente nada. O artista deve sair do isolamento das galerias e dos museus e fornecer uma consciência concreta para o presente tal como realmente existe, e não simplesmente apresentar abstrações ou utopias. O artista deve aceitar e se envolver em todos os problemas reais que o ecologista e o industrial enfrentam. Espero que o projeto do Egypt Valley seja realizado antes da conferência internacional sobre arte-educação, para que estudantes e críticos possam aprender com uma situação concreta. A arte não deve ser considerada como meramente um

luxo, mas deve trabalhar no interior do processo de produção e recuperação reais. Devemos começar a desenvolver uma educação artística baseada em relacionamentos com *sites* específicos. Como *vemos* as coisas e os lugares não é uma preocupação secundária, mas primária.

Eu já demonstrei que é possível combinar recuperação e arte em dois projetos concluídos – o *Broken Circle*, em uma jazida de areia na Holanda cuja recuperação estava planejada, e o *Spiral Jetty*, no Great Salt Lake em Utah, perto de uma antiga região de extração de petróleo.

A arte nesta escala deve ser apoiada diretamente pela indústria, não apenas pelo patrocínio de arte privado. A arte se tornaria então um recurso necessário, e não um luxo isolado. O artista deve superar as injustiças que vêm na esteira do progresso cego. Tais coisas serão levadas à consciência durante a conferência educacional. Aqueles no poder econômico não devem frustrar tais empreendimentos necessários. Por esta razão solicito que apoiem a minha proposta. Os artistas não devem ser ludibriados ao fazer seu trabalho ou forçados a existir no isolamento de “mundos da arte”. Deve haver artistas-consultores em cada indústria importante na América.

Robert Smithson (Passaic, Nova Jersey, 1938 - Amarillo, Texas, 1973) estudou desenho e pintura, entre 1955 e 1956, no Art Students League, em Nova York, realizando sua primeira exposição individual em 1959. Nas décadas de 1960 e 1970, produziu um vasto conjunto de trabalhos e textos e, a partir deles, formulou conceitos usados nas artes até hoje, como os de *site* e de entropia. Em 1970, construiu o *Spiral Jetty* em Salt Lake City (Utah), obra icônica para a *land art*. Postumamente, o artista e sua obra têm sido objeto de pesquisas, publicações e exposições, dentre as quais a 40a. Bienal de Veneza (1980), *Robert Smithson* no Whitney Museum of American Art, em Nova York (2005) e *Robert Smithson: Time Crystals* no Monash University Art Museum, em Melbourne (2018).

Antônio Ewbank é artista plástico e professor substituto da Universidade Federal do Rio de Janeiro, no bacharelado em Artes Visuais/ Escultura da Escola de Belas Artes. Apresentou exposições individuais no Museu Brasileiro da Escultura (São Paulo, 2017), Galeria Marcelo Guarnieri (Ribeirão Preto, 2017), Ateliê 397 (São Paulo, 2017), Centro Universitário Maria Antonia (São Paulo, 2009), Paço das Artes (São Paulo, 2009) e no Centro Cultural São Paulo (São Paulo, 2008). Participou, entre outras, das seguintes exposições coletivas: 12ª Residência Artística (Red Bull Station; São Paulo, 2015), Comic Sans (Centro de Arte Contemporâneo; Quito, 2012), Loja 99 (Galeria Homero Massena; Vitória, 2011), =748.600 (Paço das artes; São Paulo 2011), PINO (Galeria Baró Cruz; São Paulo 2011), Exposição de Verão (Galeria Box 4; Rio de Janeiro 2010), Máquina (Museu de Arte de Ribeirão Preto, 2009), Abre Alas (Galeria A Gentil Carioca; Rio de Janeiro, 2009), X Salão Nacional Victor Meirelles (Museu de Arte de Santa Catarina; Florianópolis, 2008), 3+2 (Centro Cultural BNB; Fortaleza, 2008).

Liliane Benetti é doutora em Artes pela Universidade de São Paulo, professora adjunta do bacharelado em Artes Visuais/ Escultura da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro e pesquisadora do Núcleo de Pesquisas sobre Samuel Beckett do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH-USP e do Centro de Pesquisas em Arte Brasileira do Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP.

Instruções aos Colaboradores:

As contribuições para a revista podem ser enviadas em português, inglês ou espanhol. Em todas as modalidades de texto (artigos, entrevistas, traduções, resenhas, escritos de artista), o conteúdo deve ser submetido em formato MS Word (.doc) ou OpenOffice usando fonte Times New Roman, corpo 12. Os parágrafos devem ser justificados e com entrelinhas em espaço 1.5. As páginas devem ser tamanho A4, com margens superiores e inferiores de 2.5 cm, e margens laterais de 3 cm. Os textos não devem exceder o número de palavras correspondente ao tipo de contribuição.

Artigos | 1. Os artigos devem ter entre 4.000 e 10.000 palavras; 2. No cabeçalho do artigo deve ser indicado o título sem qualquer menção à autoria, haja vista a avaliação cega por pares; 3. Todas as informações de autoria e instituição/afiliação (Departamento, Faculdade e Universidade na qual leciona ou realiza pós-graduação) devem ser preenchidas no campo "autoria/metadados" do sistema OJS e não devem ultrapassar o limite de 120 palavras; 4. O artigo deve ser acompanhado de: a) título com a respectiva versão em inglês; b) um resumo, com a respectiva versão em inglês (abstract), de no máximo 120 palavras que sintetize os propósitos, métodos e conclusões do texto; c) um conjunto de palavras-chave, no mínimo 3 e no máximo 5, que identifique o conteúdo do artigo, com a respectiva versão em inglês (keywords); 5. Todas as referências bibliográficas devem ser indicadas em nota de rodapé. Referências adicionais e imprescindíveis, que porventura não tenham sido citadas ao longo do texto, devem ser incluídas ao final do arquivo sob a chancela "Bibliografia complementar". 6. As notas de rodapé devem ser indicadas por algarismos arábicos em ordem crescente; 7. As citações de até três linhas devem estar entre aspas e no corpo do texto. As intervenções feitas nas citações (introdução de termos e explicações) devem ser colocadas entre colchetes; 8. Já as citações com mais de três linhas devem ser destacadas em corpo 11, sem aspas e com recuo à esquerda de 2 cm. As omissões de trechos da citação podem ser marcadas por reticências entre parênteses; 9. Os termos em idiomas diferentes do idioma do texto devem ser grafados em itálico; 10. No corpo do texto, títulos de obras (pintura, escultura, filmes, vídeos etc.) devem vir em itálico. Já títulos de exposições, devem vir entre aspas; 11. As citações bibliográficas, nas notas de rodapé e na bibliografia complementar, devem seguir as normas da ABNT-NBR 6023.

Entrevistas | As entrevistas obedecem à forma pergunta-resposta e não devem ultrapassar 8.000 palavras. Devem apresentar título/title; resumo/abstract e palavras-chave/keywords e seguir as demais normas de submissão dos artigos.

Traduções | As traduções serão avaliadas segundo a importância e pertinência do texto traduzido e devem ter, no máximo, 9.000 palavras. No mais, seguem as normas dos artigos. Devem também vir acompanhadas de autorização do autor e do original do texto.

Resenhas | As resenhas devem abordar publicações nacionais e estrangeiras lançadas nos últimos 24 meses. Devem ter até 2.500 palavras, apresentar um título breve e a ficha técnica completa da obra resenhada. As citações devem vir acompanhadas do respectivo número de página. Excetuando o exposto, as resenhas seguem as normas dos artigos devendo, portanto, apresentar resumo/abstract, palavras-chave/keywords e a versão do título em inglês.

Escritos de artista | Esta seção é dedicada à escrita experimental de artistas brasileiros e internacionais. Os textos devem ter até 6.000 palavras e podem ser precedidos por uma introdução de até 2.000 palavras. Devem apresentar título/title; resumo/abstract e palavras-chave/keywords.

Ensaios Visuais | Os ensaios visuais devem decorrer de pesquisas artísticas consolidadas e ser especialmente concebidos para a publicação na revista Ars. Devem compreender 8 imagens, preferencialmente coloridas, com resolução de 300 dpi, salvas em jpeg ou tiff (imagem vertical: 24 x 18 cm; imagem horizontal: 24 x 36 cm).

Detalhamento sobre a formatação de imagens

1. A revista não se responsabiliza pela obtenção do copyright de imagens; 2. Os autores devem providenciar as imagens que queiram incluir em seus textos; 3. Os autores devem fornecer as legendas das imagens, assim como indicar a posição em que devem aparecer no corpo do texto entre parênteses (fig.x). A revista se reserva o direito de não publicar imagens sem a qualidade necessária para sua correta impressão; 4. As legendas de imagens incluídas ao longo do texto devem seguir o seguinte padrão: Fig. (número em ordem crescente). Autor, Título em itálico, ano. Técnica, dimensões em cm, Localização (nome de museu, coleção etc., se houver), cidade (se houver). 5. As imagens devem estar em jpeg ou tiff e ter 300 dpi (dimensões aproximadas de 17 x 24 cm, proporção que pode variar de acordo com a imagem); 6. Para a versão digital da revista é possível o envio de imagens coloridas. Para a versão impressa será feita a conversão para PB (grayscale); 7. Todas as imagens, seguindo as especificações indicadas acima, devem ser anexadas no momento de submissão como "documento suplementar" na plataforma OJS.

Para outras informações acesse: <http://www.revistas.usp.br/ars/> ou escreva para: ars@usp.br

Doutorado

01. "Arte ocupação: práticas artísticas e a invenção de modos de organização"

A: Ana Emilia Jung

O: Ana Maria da Silva Araujo Tavares

D: 18/09/2018

02. "Jovens artistas segundo o tempo, os agentes e marcos de um circuito: as narrativas do *Antarctica Artes* com a *Folha* para uma 'geração 90' brasileira"

A: Ana Maria Maia Antunes

O: Domingos Tadeu Chiarelli

D: 07/08/2018

03. "Antes como Era"

A: Antônio Gabriel Gonçalves Ewbank

O: Carlos Alberto Fajardo

D: 01/08/2018

Mestrado

01. "Abordagem Triangular do ensino da linguagem audiovisual"

A: Giuliano Maurizio Ronco

O: Maria Christina de Souza Lima Rizzi

D: 12/11/2018

02. "Paisagem urbana: frestas, fricções e descaminhos"

A: Alan Beserra Toledo da Silva

O: Branca Coutinho de Oliveira

D: 07/11/2018

03. "O caráter anfíbio do signo poético: abdução, desígnio e tradução em processos de criação intersemiótico"

A: Victor Scatolin Serra

O: Monica Baptista Sampaio Tavares

D: 07/11/2018

04. "Deriva"

A: Helena Rodrigo Küller

O: Luiz Claudio Mubarak

D: 29/10/2018

05. "Objetos lumínicos responsivos: materializar o imaterial"

A: Sandra Suzana Kaffka

O: Monica Baptista Sampaio Tavares

D: 19/10/2018

06. "Pintura, silêncio e outros ruídos"

A: Thiago Dall Aglio Hattner

O: Geraldo de Souza Dias Filho

D: 05/10/2018

07. "O idiota, o idiota e os idiotas"

A: Felipe Salem

O: Dora Longo Bahia

D: 04/10/2018

08. "Lembrança de Nhô Tim"

A: Tiago Gualberto Moraes

O: Dora Longo Bahia

D: 28/09/2018

ARS é uma publicação do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da USP. As opiniões expressas nos artigos assinados são de inteira responsabilidade de seus autores. Todo material incluído nesta revista tem a autorização expressa dos autores ou de seus representantes legais.

© 2018 dos autores e da ECA | USP

distribuição: on-line / dos editores

textos: Fairfield

títulos e notas: Din Mittelschrift

papel: Pólen print 90 gr. e couchê 100 gr.

Capa: **Lucia Koch**

Ficha catalográfica elaborada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação da ECA/USP

Ars / publicação do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais / Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Vol. 16, n. 34 [2º Semestre 2018], São Paulo.

O Departamento, 2018 - v.; 24 cm.

Semestral

ISSN 1678-5320

1. Arte 2. Artes Visuais 3. Multimídia 4. Crítica de arte

I. Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes II. Universidade de São Paulo

CDD 21. ed.- 700
